PRELIMINARII LA STUDIUL ŞTIINŢIFIC AL DOINEI

EMILIA COMIŞEL

În ultimile şedinţe de lucru ale sectorului muzical din cadrul Institutului de folclor, s-a dezbătut problema unuia dintre genurile populare şi anume a doinei. Din discuţii au rezultat unele neconcordanţe în privinţa criteriilor de determinare a genurilor populare, în general şi a doinei, în special.

În articolul de faţă ne propunem să formulăm cîteva teze pe care le considerăm esenţiale în această problemă, unele de natură metodologică, altele de natură structural-muzicală (stilistică).

Trebuie să menţionăm de la început că lipsa studiilor despre genurile populare în folcloristica romînească — cu cîteva excepţii [1] — şi îndeosebi a studierii lor în dezvoltarea istorică, strîns legată de dezvoltarea societăţii, a cauzelor care le-au dat naştere, a rolului şi importanţei lor în dezvoltarea conştiinţei poporului, a conţinutului şi a coordonatelor stilistice de bază (literare şi muzicale), îngreunează mult înţelegerea şi interpretarea ştiinţifică a fenomenelor folclorice contemporane. De aceea considerăm că publicarea « Monografiilor regionale ale folclorului din R.P.R. » va umple un gol simţitor în folcloristica noastră, ele prezentînd nu numai un material faptic (clasificat pe genuri) şi evoluţia sa — pe interval de timp variabil, în funcţie de culegerile şi publicaţiile anterioare — ci şi diversitatea aspectelor în care se manifestă procesul de creaţie actual (frecvenţă, arie de circulaţie, funcţie, emisiune, mod de interpretare etc.). Este cunoscută dificultatea clasificării genurilor, care nu sînt simple categorii abstracte, statice, ci forme complexe de exprimare, în continuă evoluţie — în imagini artistice tipice, sincretice—a unui conţinut de viaţă, a mentalităţii poporului în diferite epoci. Fiecare gen [2] creat în diferite epoci istorice, deci determinat de anumite condiţii social-economice, genuri strîns legate de tradiţie (de stilurile create în epocile anterioare), a avut o perioadă de maximă vitalitate şi înflorire, urmată de o fază de dezagregare sau dispariţie.

Dar fiecare gen ni s-a transmis în stadii diferite de evoluţie, în ceea ce priveşte atitudinea poporului faţă de ele, funcţia, conţinutul şi mijloacele tipice de expresie

---

[1] Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Viena, 1935; Sabin Drăgoi: 303 colinde. Craiova, 1930; Const. Brăiloiu: Despre bocetul de la Drăguş. *Arhiva pentru Stiinţa şi Reforma Socială*, Bucureşti, 1942, 280—339. Emilia Comişel: Recitativul epic al baladei populare. *Muzica*, VI (1954).

[2] V. E. Gusev: Probleme de teorie a folclorului (trad. rom.) *Probleme de folcloristică contemporană*, 1958. Autorul înţelege prin gen: « o grupă de opere a căror comunitate e determinată de caracterul asemănător al problematicii, a funcţiei în viaţa socială a poporului; această comunitate se exprimă în asemănarea mai mare sau mai mică a principiilor şi mijloacelor de tipizare, de structură compoziţională şi de mijloace stilistice ».

artistică. În consecinţă se poate vorbi de o formă clasică, de cristalizare maximă a fiecărui gen, corespunzătoare epocii sale de înflorire.

Pentru studierea ştiinţifică a fiecărui gen, este necesară cercetarea lui în perspectiva istoriei, considerarea lui ca o operă de artă care reflectă viaţa printr-un ansamblu de mijloace de expresie tipice, literare şi muzicale — în condiţionarea lor reciprocă — şi analizarea tuturor variantelor, grupate pe regiuni şi tipuri melodice, forme provenite din impulsul creator al individului sau colectivităţii, mai simple sau mai bogate, determinate în ultimă instanţă, de gradul de trăire sufletească, de dinamica sentimentului sau a naraţiunii, de talentul şi personalitatea artistică a interpretului. Bineînţeles că elementele de formă — a căror corelaţie este variabilă de la un gen şi de la o epocă la alta — constituie o unitate organică şi nu pot fi înţelese decît studiindu-le în legătură cu conţinutul.

De la început se impune o întrebare: după ce criterii putem determina genurile? Este suficient numai conţinutul, numai tematica literară sau un element de formă? Să luăm, de exemplu, forma arhitectonică. În muzica populară există mai multe genuri cu formă liberă: doina, balada, bocetul (în ţinuturile din sudul şi răsăritul Carpaţilor), o parte din jocurile vechi (construite pe motive, a căror repetare şi succesiune este liberă), unele jocuri contemporane (bazate pe alternarea şi repetarea liberă a frazelor ritmico-melodice), unele melodii de scaloian şi de nuntă (din Muntenia şi Oltenia). Mai mult, genuri cu formă fixă, strofică, sînt uneori executate de bunii interpreţi (profesionişti sau nu) în formă liberă.

Prin urmare, pentru determinarea unui gen, nu e suficient un singur element, ci mai multe: literare, muzicale (mod de execuţie, tempo, emisiune vocală) funcţie, ocazii de cîntat etc.

În literatura clasică şi în folcloristica veche prin *doină*[3] se înţelegea orice producţiune lirică, diferită de cîntecul ritual, de cîntecul epic şi de joc.

În urma cercetărilor de folclor muzical s-a observat că *doina* reprezintă un *gen muzical* cu *caracteristici stilistice* şi *de formă proprii*, *o melopee pe care executantul-creator o improvizează*, *într-o nesfîrşită variaţie pe baza unor formule şi procedee tradiţionale* (elaborate şi dezvoltate în practica colectivităţii). În această accepţiune a preluat-o şi Institutul de folclor.

Abordarea acestei probleme în trecut (începînd din primele decenii ale secolului al XX-lea) a dus la rezultate preţioase. Béla Bartók consideră că descoperirea doinei (« horei lungi ») constituie cel mai important succes al cercetărilor sale folclorice dintre cele două războaie[4].

[3] Termenul doină, neîntîlnit de Sulzer şi Anton Pann în Muntenia a căpătat o mare răspîndire în Moldova, mai ales în urma publicaţiilor lui Alecsandri. Dimitrie Cantemir atestă acest termen referindu-se probabil la refrenul doinei din Maramureş şi Moldova (Descriptio Moldavie, 1716, 155); de asemenea Bariţiu (Foaie pentru minte, 1842, 101), Sulzer (Geschichte des transalpinischen Daciens. 1781, vol. II, 322—323) şi Rösler (Einiges über das Thrakische. 1873, 106) apud B. P. Haşdeu: Din istoria limbii romîne. Bucureşti, 1883, 29. În Transilvania de nord şi de vest (Bihor) se întîlnesc în cîntece şi doine refrene literare asemănătoare: *daina, daina şi daina, Hei, măi mîndră şi daina, Ş-apoi daina şi daina.*

Emil Riegler Dinu afirmă că în Transilvania termenul a fost introdus de Bîrseanu prin 1885, iar în Moldova « poate că *doina* şi a *doini* să fi fost termen popular » (Hora transilvăneană în Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul. II, Bucureşti, 1929). În ceea ce priveşte cuvîntul *doină*, B. P. Haşdeu crede că este de origine dacă. (Din istoria limbii romîne. Bucureşti, 1883, 21).

[4] Béla Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular romînesc. Cu o prefaţă de Zeno Vancea. *Révai Lexicon*, volumul suplimentar, 1935, 140.

Béla Bartók este primul folclorist care seziseasă trăsăturile specifice ale doinei, în « Volksmusik der Rumänen von Maramureş »[5].

Iată cum defineşte el doina: « Stil muzical, reprezentat de fapt printr-o melodie unică... Ca formă, acest gen de melodie are un caracter total de improvizaţie, este plină de înflorituri, iar interpretarea ei în gen rubato aminteşte de muzica instrumentală »[6]. Apoi descrie amănunţit trăsăturile specifice genului.

Pornind de la cercetarea caracteristicilor de bază ale doinei, a funcţiei, ariei de circulaţie[7] şi originei, Bartók face următoarele constatări[8]: « 1) cel mai vechi stil melodic al vechiului regat, al Maramureşului şi al Ugocei este acest cîntec lung; 2) acest stil nu are nici o legătură cu stilul pentatonic maghiar; 3) fără îndoială, stilul acesta are o origine sud-estică »[9].

Constantin Brăiloiu adînceşte studiul doinei şi intensifică cercetările pe teren, cuprinzînd întreg teritoriul locuit de romîni. El remarcă: « denumirea de doină n-ar trebui să servească decît ca să arate un *anumit stil muzical*, ale cărui trăsături izbitoare le-a definit mai întîi Bartók în 1923, aşa cum le-a putut sezisa în tipul de doină (adăugăm: propriu zisă), întîlnit de el în extremul nord transilvan ».... şi mai departe: « El (Bartók) numeşte acest fel de cîntare « lung », înţelegînd prin aceasta *o melopee pe care executantul o construeşte în mod liber, pe care o improvizează mai bine zis, orînduind în felul său cîteva elemente melodice invariabile* »[10] (sublinierea autorului). Apoi Const. Brăiloiu sugerează ipoteza originei orientale a stilului, arată aria sa de răspîndire şi frecvenţa ei, în cîteva centre foarte izolate, atît în domeniul ocazional cît şi în cel neocazional[11].

Ilarion Cocişiu semnalează greşeala de metodă a celor care au încercat să definească doina după un singur element, cel literar:

« Iată de ce s-a greşit într-una încercîndu-se să se prindă în cuvinte cîteodată frumos meşteşugite, de către literaţi, poeţi ori oameni de ştiinţă, caracterele doinei, citîndu-se doar poezii populare. Aici suverană fiind melodia (precum în baladă e poezia) numai o caracterizare muzicală a genului, poate aduce deplină lumină »[12].

[5] München, 1923 (prefaţa).

[6] Béla Bartók: Însemnări, 140, şi Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş. (prefaţa).

[7] « este cea mai veche muzică populară cu text a întregului popor romîn din Romînia veche şi Maramureş. În schimb, în Ardeal este complet necunoscută ca melodie cu text » (Béla Bartók, Însemnări, cap. Muzica poporului romîn, 140) ... « afară de Maramureş şi Ugocea, este pînă acum necunoscută » (Însemnări, 191—192) şi Béla Bartók: Scrieri mărunte despre muzica populară romînească, adunate şi traduse de Const. Brăiloiu. Bucureşti, 1937, 29, 30.

[8] Béla Bartók: Însemnări, 192 şi Tiberiu Alexandru: Béla Bartók despre folclorul romînesc. Bucureşti, 1958, 73.

[9] Bartók aseamănă melodia doinei cu « melodiile ucrainene de dumî », cu anume melodii din Persia şi Irak, apoi cu « acel fel de melodie care l-am cules în 1913 la arabii din oaza Dzelfa, în Algeria »... (Însemnări..., 191, 192 şi Scrieri mărunte..., 29). Aria largă de răspîndire a stilului de doină la popoarele europene (albanezi, bulgari,ucraineni, turci, greci, macedoneni), asiatice (indieni, chinezi, cambodgieni) şi africane (arabii din centrul Algeriei, la marginea Saharei, după afirmaţiile lui Bartók) ne face să presupunem mai curînd un fenomen de poligeneză decît o influenţă a muzicii acestor popoare (vezi şi T. Alexandru: Béla Bartók...,75).

[10] La musique populaire roumaine. *La revue musicale*, nr. special: « La musique dans les pays latins », 1940.

[11] Idem, 7—8.

[12] Ilarion Cocişiu: Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare (schiţa monografică) Sighişoara, f. d., 412.

Completînd concluziile lui Bartók cu date referitoare la diferitele stadii de evoluție a doinei din Transilvania și pe baza unor cercetări sistematice pe teren, Cocișiu dovedește *unitatea acestui stil pe întreg teritoriul romînesc*: « o unitate spirituală romînească a existat întotdeauna... iar această unitate e veche ca poporul însăși. Un atlas de folclor muzical, alături de cel lingvistic, ar scoate în evidență adevăruri pe care istoria (și alte științe auxiliare ei), nu le poate releva îndeajuns » [13].

El descrie terminologia populară din cîteva regiuni, menționînd că în Muntenia o variantă a doinei de tip « oltenesc » tinde a se caracteriza ca gen aparte « de dragoste », apoi, ca și Bartók, observă că pe melodie de doină se cîntă atît texte lirice cît și epice [14].

În cercetările de mai tîrziu s-a observat că totuși unele texte poetice (între care cele haiducești) se cîntă numai pe melodii de doină sau mai mult pe acestea. Astfel: « Vară, vară, primăvară », « Oltule, Oltețule », « Săracul și bogatul », (ale cărei variante de text se cîntă și pe melodii de colindă sau de cîntec propriu zis) etc.

Emil Riegler Dinu apropie stilul doinei de cel al makamului perso-arab și încearcă o explicare a ariei de răspîndire a acesteia în raport cu condițiile economice și istorice de dezvoltare a poporului ca și a structurii sale psihice [15].

Așa dar, în folcloristica modernă prin doină se înțelege *un gen muzical* ale cărui trăsături stilistico-structurale diferă de ale cîntecului propriu-zis.

Trăsăturile tipice ale acestui gen muzical sînt constituite dintr-un complex de elemente fixe, tradiționale, diferite de ale cîntecului propriu-zis și din elemente libere, improvizatorice (pe care le găsim, în mai mică măsură și în cîntec). Această mențiune este necesară pentru a combate accepțiunea veche a termenului doină, păstrată pînă astăzi, în parte, de unii muzicieni care continuă să numească *doină orice melodie ornamentată, executată rubato* [16].

Așa dar, în domeniul neocazional, liric, distingem, din punct de vedere muzical, 2 genuri: *cîntecul propriu-zis* — în care expresia este concentrată în forme concise, fixe, organizate după legile melodiei — și *doina* (numită de Const. Brăiloiu — « propriu-zisă »), ale cărei trăsături stilistice și compoziționale rezultă din preponderența recitativului (de esență dramatică).

În ceea ce privește tematica literară, nu se poate face o diferențiere netă; pe un text liric se cîntă, uneori în aceeași regiune ori comună, melodii de cîntec sau doină [17]. De altfel, unele denumiri locale: *cîntec lung*, *horă lungă*, prin care poporul înțelege același gen muzical, confirmă identitatea de conținut literar între cele două genuri muzicale.

Pornind de la faptul că folclorul este un fenomen artistic care reflectă viața, savanții sovietici au reușit să determine epoca istorică (condițiile concrete social-economice) în care a luat naștere fiecare gen, ținînd seama bineînțeles, de trăsăturile specifice ale creației populare. Problema stratificării produselor folclorice s-a dezbătut și în cadrul Institutului de folclor. O primă încercare de stratificare

[13] Idem, 414.
[14] Ibidem, 412, 414.
[15] Emil Riegler Dinu: Hora transilvăneană şi Emil Riegler Dinu: Das rumänische Volkslied. Berlin, 1940.
[16] Asemenea confuzii se constată şi azi în programele de muzică populară transmise la radio şi în concertele publice.
[17] Ilarion Cocişiu: Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare, Sighişoara, f. d., 412.

a folclorului romînesc a fost realizată de Ovidiu Bîrlea [18], pe baza materialului literar (versificat și în proză).

Încercînd o periodizare în linii mari a muzicii populare, în raport cu diferitele orînduiri sociale (ceea ce nu exclude fenomenul coexistenței genurilor) am considerat că unele genuri rituale [19] (a căror origine o datăm în comuna primitivă, din cauza semnificației și structurii muzicale reduse) constituie primul strat folcloric, iar doina al doilea strat, cristalizat în epoca feudală sau prefeudală.

În comparație cu cîntecele rituale, create cu un scop precis, utilitarist, doina pare să aibă altă semnificație, corespunzînd unei faze noi de dezvoltare a poporului, unor cerințe sufletești și artistice diferite, unei noi mentalități.

În comparație cu dinamismul și vigoarea cîntecelor rituale rezultînd din conținut, funcție, elemente expresive tipice și execuție în grup — doina se remarcă prin intensitatea lirismului și presupune un mod diferit de trăire și exteriorizare a gîndurilor și sentimentelor individuale.

Acest strat reprezintă o fază superioară în dezvoltarea muzicii populare, de lărgire și îmbogățire a mijloacelor de expresie, pe baza principiului contaminării și preluării elementelor pozitive tradiționale (din epoca anterioară).

Convenționalismul și conservatorismul caracteristice cîntecului ritual — deși nu se pot nega transformări și în acest gen — sînt necunoscute noului gen, ale cărui mijloace de expresie se caracterizează printr-o extraordinară suplețe, permițînd libertatea aproape totală de improvizație. Aici gradul de realizare al variantelor e în funcție de talentul și personalitatea individului-executant, ca și de profunzimea sentimentului exteriorizat. Avînd mai strînse contingențe cu viața de toate zilele, doina, prin bogăția și varietatea de conținut, constituie un gen complex, de un adînc realism.

Conținutul ei reflectă frămîntările omului, cu un orizont mai larg, ce pare că începe să capete conștiința personalității sale și în consecință, simte din ce în ce mai intens nevoia de a-și exprima sentimentele și gîndurile proprii, în mod individual — acestea corespund însă întregii colectivități. De aceea și conținutul expresiv al doinei cîștigă în adîncime și varietate, impunîndu-se printr-o linie melodică, largă, generoasă, printr-un suflu larg, prin căldura sentimentului și profunzimea gîndirii, prin varietatea mijloacelor de expresie.

În adevăr, o incursiune atentă în materialul existent arată că, deși elementele stilistico-structurale sînt oarecum fixe, interpretul le utilizează în mod diferit, în funcție de sentimentul pe care vrea să-l exprime. Textul și muzica formează un tot indisolubil în momentul execuției. Deci doina — ca și celelalte genuri — trebuie studiată în toată complexitatea sa: text, muzică, mod de execuție, tempo, emisiune vocală, funcție etc. Forța emoțională a fiecărei piese reiese tocmai din funcția pe care o îndeplinește, din echilibrarea elementelor recitative cu cele lirice, cantabile — pasagii de mare intensitate expresivă alternînd cu pasagii dramatice, recitative sau semi-vorbite, fiecare avînd un rol expresiv determinant — din sinceritatea sentimentelor și exteriorizarea lor reținută, decentă, uneori sobră, fără exagerări — spre deosebire de unele variante ale tipului « de dragoste ».

În mai mare măsură decît în cîntecele rituale, doina are un deosebit rol gnoseologic, ea reflectînd — în imagini de un înalt nivel artistic — întregul

[18] O. Bîrlea: Introducere la Antologie de folclor, mss., 1952.
[19] Idem, 18.

univers sufletesc al poporului, modul său de simțire și de gîndire, atitudinea sa față de natură, de viață și de propriile-i sentimente.

Rolul adînc social ca și funcția sa sînt tălmăcite în nenumărate exemplare:

Mi-o făcut maica gura
Cumva de m-oi străina
Să horesc cîte una
Să mă stîmpăr *cu dînsa;*
De m-oi străina departe
Să-mi fie soră și frate [20]

sau: *Cine m-aude horind*
Gîndește c-am băut jin (vin)
Da ieu n-am băut nimică
Că horesc de năcăjită.
Niśe jin, niśe jinars
Că horesc di-a meu năcaz.

Tematica literară este extrem de variată. Sînt cîntate în doină sentimente și aspecte multiple din viața individului și a colectivității — uneori exprimate în imagini de o negrăită frumusețe și profunzime: dragostea cu toate nuanțele ei dorul de cel drag, de locul natal, de patrie, dragostea de patrie și de natură («codrul-frate», dragostea pentru păsări, mai ales pentru cuc, etc.).

Și băgai cu cucu-n plug
Cucu cîntă și eu mîn.
Și dorul ține de coarne
Și dragostea pune boabe.....

sau: *Vară, vară, muma noastră,*
Ia zăpada de pe coastă...

suferințele de tot felul, nenumărate aspecte ale luptei de clasă, revolta împotriva exploatatorilor:

De-o vrea bunul dumnezeu
Să are și plugul meu
Să trag brazda dracului
Pîn ușa bogatului;
Că de-oi prinde un bogat
Să-i dau măciuci după cap
Să-l învăț la semănat

atitudinea față de unele categorii sociale:

Foaie verde viorea,
Fir-ar boieria ta;
Decît în tîrg cu papuci
Mai bine-n crîng cu opinci

Viața haiducească și rolul haiducului în societate, atitudinea poporului față de muncă și unele relații de muncă din trecutul de cruntă exploatare și umilință:

Foaie verde ca spanacu
Băgai în plug cu bogatu;
La bogat arai trei zile
La mine doar trei conace
Pui porumb și nu se face

sau: *Bată-te legea, ciocoi,*
Cîn te-a scos în ochii mei?
Știi tu cînd eram trei frați
Și de tine înjugați;
Cînd dădeai cu cisma-n spate
Dă beam apă-nsîngerată
Cu măsele-amestecată?

---

[20] Cîntecele și doinele de înstrăinare sînt o mărturie dureroasă a unei situații din trecut cînd țăranii noștri, din cauza lipsurilor, erau nevoiți să plece la muncă în alte sate ori la orașe. Conținutul lor social, de clasă, este evident.

sau: *Pîn anu 68,*
Cînd s-a luat pămîntu tot,
Dă arai una și una
Dădeai de pogon găina...

atitudinea față de armata veche și de războaiele nedrepte:

M-a luat statu de-argat
Cu-ordin de la minister
Arde-i-ar cu foc din cer

sau:

Împărate, împărate
Nu rămîn coconi * *pe sate,*
Numai maice supărate
Și fete nemăritate...

Tragedia femeii care, deși muncește din zori pînă-n noapte, nu-și poate hrăni copiii:

Numai mamă să nu fii
Și să nu mai crești copii,
Că ei nu mai știu că nu-i
Fără cer și să le pui

Lipsa norocului pentru cei ce muncesc:

Mîndră floare-i norocu
Dar n-o are tăt omu.
Că și eu l-am semănat
O ieșit, da s-o uscat....

Doina găsește și azi ecou în sufletul poporului. Printr-un procedeu stilistic, frecvent în tematica creată după 23 august, poporul a reactualizat doina, astfel încît să corespundă contemporaneității, noilor condiții de viață:

Plecai ,mîndro, într-o vară
C-un suman rupt în spinare,
Să muncesc la ăl bogat.
Mai bine n-aș fi plecat;
Că bogatu ăla rău
Mi-a luat și sumanul meu.
Anu-ntreg am tot muncit
Și nimic n-am dobîndit.

Nu l-oi prinde eu acum
Ș-am să-i spun o vorbă-n drum
Și am să-l iau să-l dăscălesc
Să-i spun, vere, ce gîndesc.
Dar acuma ce muncesc
Pentru-ai mei agonisesc
Copilașii să mi-i cresc [21].

Tematica literară, expusă parțial de noi, combate teoria susținută de unii folcloriști romantici cu privire la caracterul nostalgic, melancolic, pasiv al doinei.

În adevăr, există și doine care au caracter nostalgic, elegiac, în care se descrie frumusețea și dragostea poporului pentru natură, dorul, dragostea etc. Dar nu putem trece sub tăcere numărul mare de exemplare care oglindesc optimismul, lupta poporului pentru libertate și pentru o viață mai bună.

---

* coconi = feciori

[21] Este cunoscută doina cîntată de Maria Lătărețu pe textul creat de Gena Bîrsan din taraful Gorjului: «Am pornit mărețul plan».

Bun cunoscător al vieţii şi creaţiei artistice a ţărănimii, Delavrancea arată adevăratul caracter al doinei: « cîntec de vitejie, de rezistenţă » [22].

Muzicologul sovietic, B. Asafiev, caracterizează în cuvinte deosebit de convingătoare şi reale cîntecul lent: « Într-o ţară în care viaţa n-a fost totdeauna o petrecere uşoară, prezenţa cîntecului lent mărturiseşte veacuri de muncă îndîrjită. În muzică, formele lente se formează greu, e culmea în care — în istoria oricărei arte — se concentrează sforţările unei serii de veacuri » şi « . . .în andante şi adagio răsună toată profunzimea a tot ce a fost trăit, gîndit şi suferit de popor, răsună fără patosul ţipător, sgomotos şi de paradă, într-o profundă seriozitate, cu o modestie măreaţă de sentimente concentrate » [23]. . .

Aşadar, doina a avut în viaţa poporului un însemnat rol social: mijloc de exprimare, de exteriorizare a sentimentelor, a concepţiilor despre viaţă dar în acelaşi timp de « stîmpărare », de alinare a necazurilor, de rezistenţă în faţa suferinţelor, împotriva asupritorilor de tot felul.

Înainte de a enumera elementele structurale de bază, muzicale, tipice genului, prin care este redat un conţinut atît de divers, vom menţiona cîteva probleme generale.

1. Doina se prezintă azi în diferite stadii de evoluţie, atît în aceeaşi regiune cît şi de la o regiune la alta. Astfel, doina din Maramureş pare să reprezinte unul din cele mai vechi tipuri, în timp ce doina de tip « oltenesc » din Muntenia şi Oltenia este mai nouă. Apoi, numai în Oltenia se găsesc astăzi doine aparţinînd mai multor stadii: de tip arhaic (formată din 3—4 rînduri melodice, puţin variate, cristalizate aproape în formă strofică); doina de tip « oltenesc » mai evoluată — dezvoltată probabil sub influenţa lăutarilor — doina « haiducească », « de dragoste », etc.

2. Deşi stilul ei denotă o mare unitate, se observă diferenţieri locale, datorită condiţiilor diferite de dezvoltare istorică şi economică. Astfel, doina din Maramureş se deosebeşte de cea din Muntenia dar se apropie mai mult, ca emisiune, de Oltenia, iar ca stil de Bucovina etc.

3. În dezvoltarea sa de veacuri, doina a suferit, în mod inegal, diferite transformări, datorită conţinutului mereu actualizat ca şi influenţei altor genuri şi mai ales a cîntecului propriu zis. Deci se poate vorbi de piese clasice şi de piese intermediare: doină-baladă, doină cristalizată (strofică), doină-cîntec.

4. Atitudinea poporului faţă de acest stil variază. Cauzele concrete ale păstrării lui în forma clasică, ale transformărilor mai lente ori mai rapide sau ale dispariţiei, nu au fost încă suficient cercetate. În linii mari se poate afirma că doina este încă frecventă în unele regiuni din nordul Olteniei, Moldovei şi Dobrogei, în Muntenia şi în cîteva sate din Transilvania de nord. În multe locuri a dispărut sau a fost lăsată pe seama lăutarilor [24].

5. Deşi în trecut a avut o circulaţie generală — lipsa ei din unele ţinuturi, Bihor şi parte din Cîmpia Transilvaniei, nu poate fi dovedită în mod ştiinţific

[22] Delavrancea: Patria şi patriotismul. Cap. Doina. Ed. publicată de Octav Minar, Bucureşti, f. d., 105—187.

[23] B. Asafiev: Despre cîntul romînesc (trad. rom.) *Muzica sovietică*, 1948, nr. 3, 22—30

[24] « În zilele noastre, cu excepţia Olteniei, Munteniei, Dobrogei şi în parte a Moldovei doina propriu-zisă este pe cale de totală dispariţie ». Tiberiu Alexandru: Béla Bartók despre folclorul romînesc. Bucureşti, 1958.

şi pentru epocile anterioare — în unele regiuni nu se găseşte decît în formă instrumentală, făcînd parte din repertoriul păstoresc.

6. Preferinţa mai mare pentru unele mijloace de expresie şi modul de îmbinare a lor, asocierea la texte diferite şi procesul intens de creaţie, în epocile anterioare, au facilitat crearea unui număr de tipuri şi subtipuri melodice — dovadă grăitoare a vitalităţii şi vechimii genului.

7. Încă din primele decenii ale secolului nostru s-a constatat tendinţa — azi mai accentuată — de organizare mai severă a mijloacelor muzicale de expresie în forme concentrate, fixe [25] — sub influenţa cîntecului propriu zis, genul cu cea mai mare vitalitate în epoca noastră — dar şi datorită unor factori de natură psihică.

8. Nu s-a cercetat încă suficient dacă adaptarea melodiei de doină la texte rituale de nuntă, de înmormîntare şi de secetă, în unele regiuni, ţine de un stadiu mai nou al muzicii folclorice sau de un fond odinioară comun genurilor ocazionale şi neocazionale. În primul caz stilul doinei a înlocuit melodiile rituale sau a constituit — aşa cum a observat în cîteva regiuni Bartók şi Brăiloiu — singurul stil muzical liric.

9. Adaptarea textelor de baladă la melodii de doină pare un fenomen mai nou numai în provinciile din sudul şi răsăritul Carpaţilor şi arată o fază de dezagregare a genului epic, prin refugiul într-un stil muzical, deşi înrudit, neadecvat total. Pentru restul ţării fenomenul pare să se fi înfăţişat întotdeauna în acelaşi fel, recitativul epic, de influenţă certă balcanică, nepătrunzînd probabil dincolo de Carpaţi decît în mod sporadic.

10. Se cunosc azi mai multe *categorii de doină:*

A — **Doina vocală:**
- 1) *tipul general*
  - *a)* liric (numit pe alocuri « oltenesc »)
  - *b)* haiducesc
- 2) *tipul « de dragoste »*

B — **Doina instrumentală:**
- 1) *repertoriul păstoresc* (de origine instrumentală)
  - *a)* « şireag » (« a oilor » etc.)
  - *b)* « cînd şi-a pierdut ciobanul oile » (doină şi joc)
- 2) *tipul general* (de origine vocală)

C — **Repertoriu lăutăresc:** « de dragoste »

Datorită libertăţii de interpretare, adaptării unor texte diferite şi funcţiei, o parte din doinele aparţinînd tipului « de dragoste » par să se grupeze într-un gen aparte, lăutăresc. Deci aceste exemplare, executate numai de lăutari, la diferite prilejuri de petrecere, cu un accentuat text erotic, credem că pot fi grupate separat (Nevestică frumuşică, Îmbrăcai cămaşe ca fulgu etc.).

Trăsăturile muzicale tipice ale doinei sînt constituite dintr-un complex de elemente fixe şi improvizatorice.

Elementele structurale de bază, tipice ale doinei propriu zise:

a) scară unitonală, nemodulantă, uneori redusă la un număr mic de sunete: scări pentatonice sau prepentatonice; moduri diatonice sau cromatice, permi-

[25] Observaţie făcută şi de I. Cocişiu pe baza materialului cules din Transilvania, în: Folclor muzical din judeţul Tîrnava Mare, 413.

țind uneori mobilitatea treptelor. Cel mai frecvent este modul doric și scara cromatică de *re*. Execuția sunetelor este uneori netemperată;

b) formule melodice tipice;

c) ritm liber, nemetric, aparținînd sistemului parlando rubato (Bartók);

d) execuție într-o mișcare tărăgănată, rubato, în tempo larg, cu unele sunete mult lungite (pe oricare din silabele versului);

e) formă arhitectonică liberă; rîndurile melodice se grupează liber în mod improvizatoric, în « strofe elastice » (Brăiloiu), de dimensiuni variabile, (numărul repetarea și succesiunea frazelor diferă de la o execuție la alta);

f) emisiune vocală specifică, diferită de la o regiune la alta; în Maramureș și nordul Olteniei, emisiune cu sunete sughițate (Schluchztöne) și gîlgîite (schluchzender Laut)[26]; în Năsăud, emisiune cristalină, limpede; în fostul județ Teleorman, emisiunea pare a se face printr-o sforțare a maxilarelor (paradentală), vocea e stridentă; în Vlașca emisiunea pare influențată de stilul lăutăresc (sunetele par înfundate)[27] etc.

Doina fiind un gen sintetic, desigur că potențele expresive ale elementelor muzicale sînt accentuate și coordonate prin legătura organică cu textul poetic. Totdeauna doina se bazează pe versuri octosilabice, izometrice. Spre deosebire de baladă, textul este subordonat melodiei. Respirația mai largă a melodiei, depășind uneori schema metrică a versului, a condiționat completarea acesteia cu unele silabe avînd rol de interjecții sau de refren: *of, of; hei; zice; măi, daina; daina-le; dzî, dzî* (care apar la începutul ori la sfîrșitul rîndurilor melodice).

[26] După denumirea dată de Bartók în: « Volksmusik der Rumänen von Maramureș ».
[27] Această problemă nu a fost încă cercetată în mod sistematic

Revenind la forma arhitectonică distingem următoarele părți:

A. 1) **formulă introductivă** (cu caracter facultativ) cîntată pe 1 pînă la 5 silabe diferite de vers (*of, hei* etc.) care nu face parte din melodie este formată din: *a)* un desen melodic ascendent: arpegiu, glissando, salt de cvartă ori secundă; *b)* unul sau două sunete ținute lung pe tr. 1; 4; 5; 4 și 5; 4 și 3; VII și 3 (precedate sau nu de apogiaturi simple ori duble).

Ea poate apare și la începutul celorlalte « strofe elastice ».

2) *formula inițială* este alcătuită din: *a)* alternarea regulată (sau nu) a două trepte alăturate (mai rar depărtate: 5—3), ornamentate sau nu: tr. 6—5; 5—4; 2—1; în cele mai multe cazuri formînd motive sau, prin repetare și variare, formule melodice corespunzătoare unui vers; *b)* insistența pe un singur sunet (recitativ) melodizat: recitativ pe tr. 5 sau 6 începînd de la secunda sau terța inferioară; *c)* desen melodic descendent, melismatic, de la tr. 7 la 4 etc.

(31) F. 375 a

(32) F. 10878

(33) d. 721

(34)

(35) F. 8420

(36) d. 698 I

(37) F. 8828 a

(38) F. 9468

(39) d. 412 I a

(40) d. 412 I b

(41) d. 995

(42) F. 5640 a

(43) d. 413 II b

(44) d. 650 II a

ei

(45) d. 374 II b

(46) F. 9517 a

(47)

(u — lu — lu, măi)

(48) d. 554

(49) F. 8805 a

(50) d. 664 I a

(51) F. 8704 a

(52) F. 9738 a

(53) F. 9748 a

(54) d. 1426 I

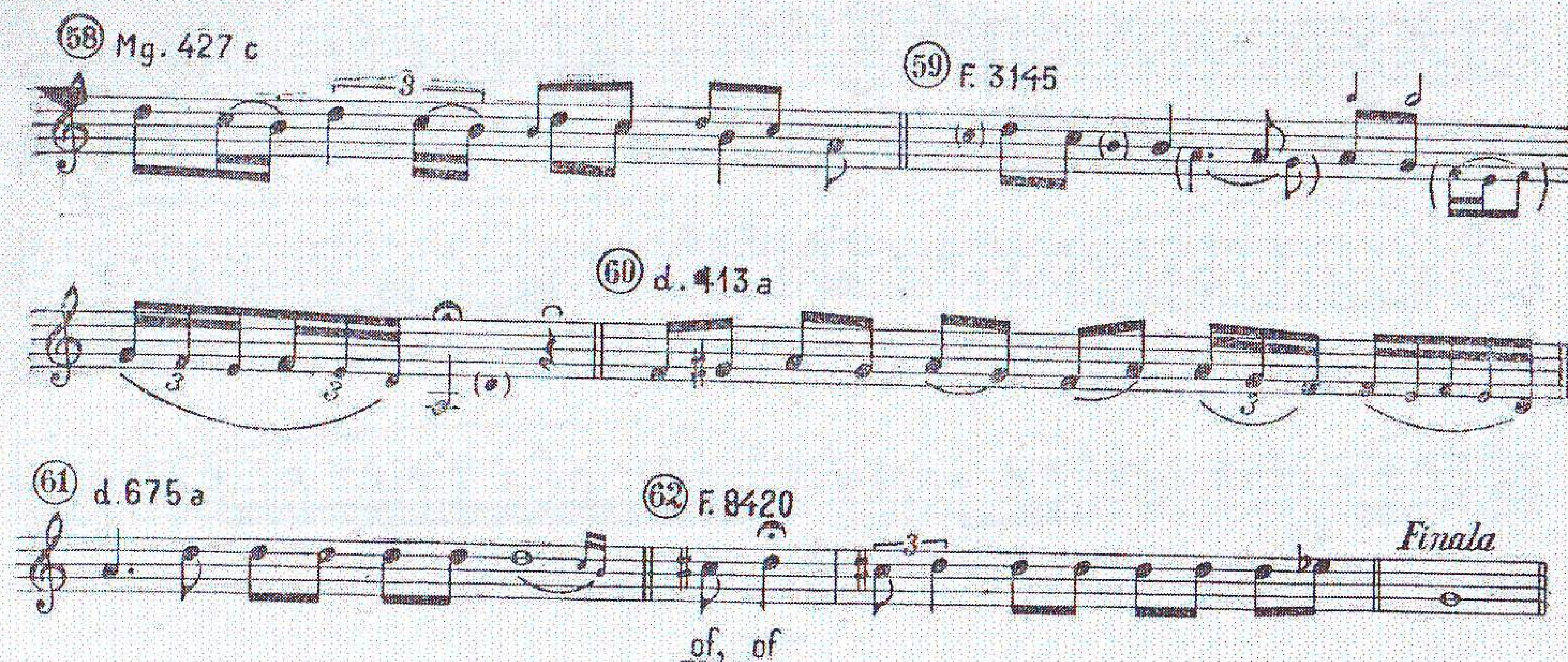
(55) F. 5654

(56) Mg. 230

simile

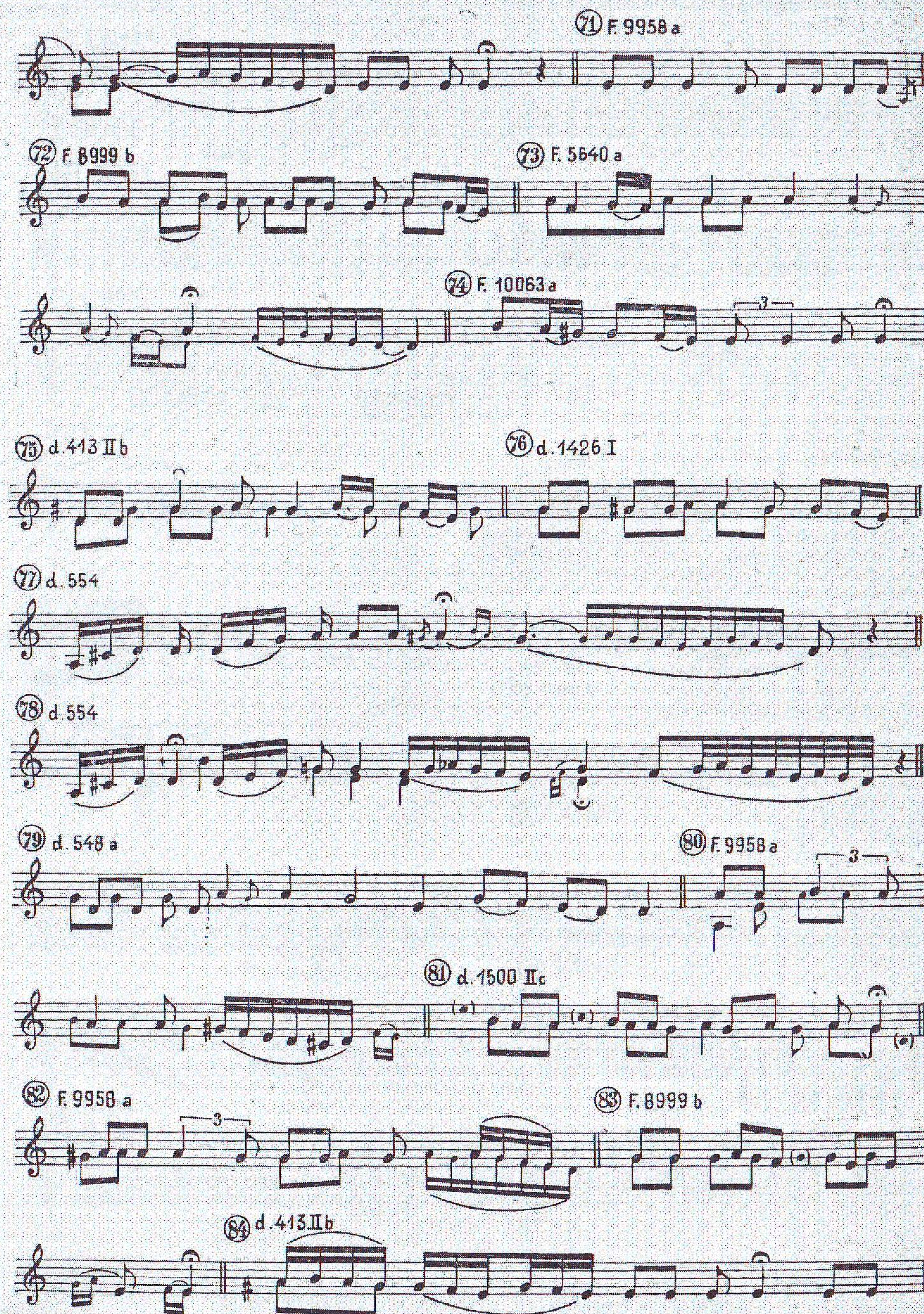
că *Pî-nă-i o-mu* (hî) *ti-* (hî) *ne-rel* (măi, hăi hîi hîi hîi hîi nu-mai)

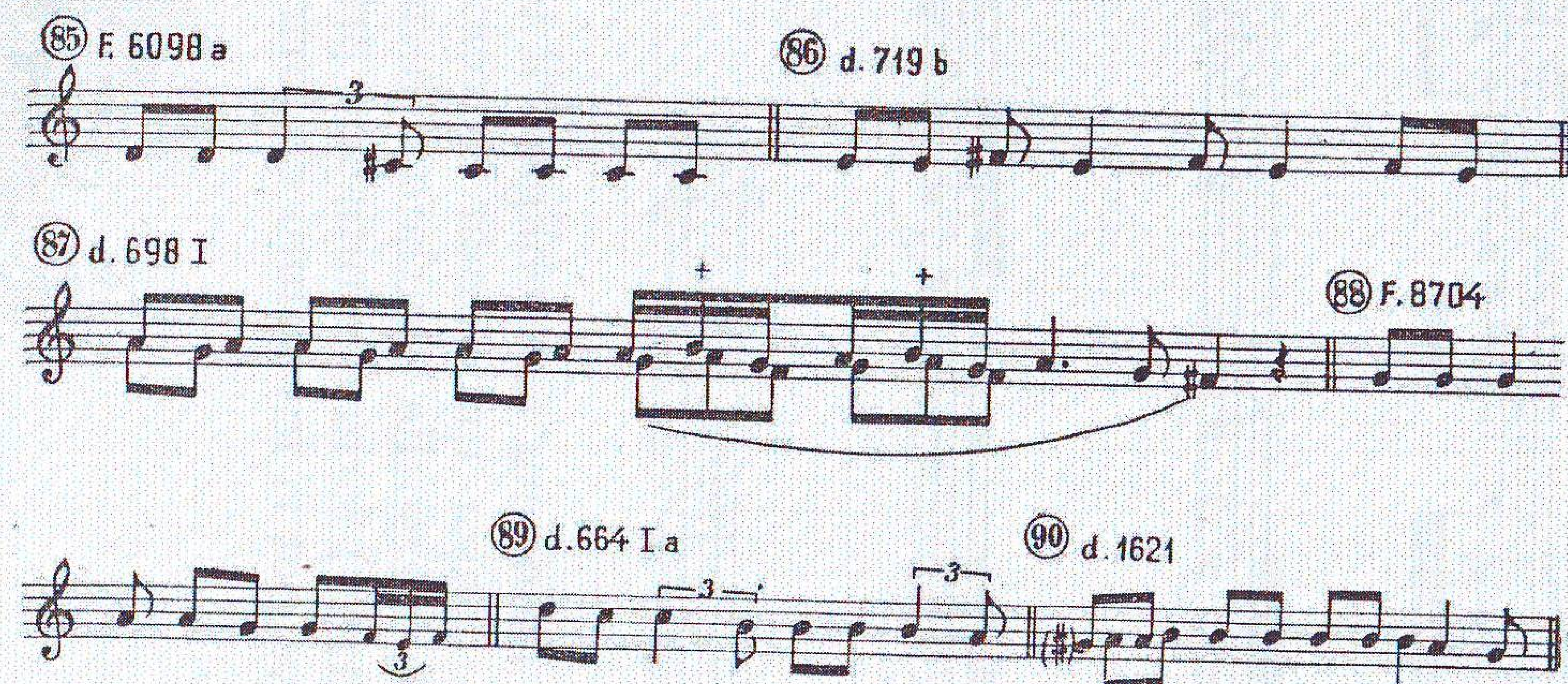
(57) F. 9741 a



B. **Partea medie** este alcătuită din formule melodice foarte variate, silabice sau melismatice: *a)* recitativ (recto-tono) pe tr. 1, 4, 5, 2, mai rar pe tr. 3, 6, 7, VII (subton ori sensibilă), evoluînd uneori în desene melodice caracteristice; *b)* alternarea între două trepte apropiate (6—5; 5—4; 7—5); *c)* ornamentarea în jurul unei trepte principale (formule diferenţiate regional); *d)* recitativ melodic; *e)* formule caracteristice bazate pe 2 motive identice sau diferite (ascendente, descendente, mixte); *f)* recitativ sau formulă melodică evoluînd spre *parlato* sau rînduri melodice întregi executate *parlato* (în unele regiuni acestea reprezintă punctul culminant de expresivitate). Formulele mediane se caracterizează prin: insistenţa pe tr. 4 şi 5, deci desfăşurarea lor mai mult în registrul mediu al scării (ca şi în baladă), alternarea şi repetarea lor în mod improvizatoric; cadenţele, în general descendente, prin desene silabice sau melismatice, prefigurînd cadenţa finală; preferinţa pentru oprirea pe tr. 1 şi 2, rar tr. VII.







C. — **Partea finală:** *a)* recitativ pe tr. 1, uneori melodizat, cu profil descendent, începînd de la tr. 2, 3, 4 sau 5 (în ordinea frecvenței), treptat sau prin salturi (mai rar); trecerea, uneori, în parlato sau alunecarea la tr. VII, V; *b)* formulă melodică construită în prima parte dintr-un desen melodic descendent (3, 4, 5; 1, 3, 5, 4; 5, 6, 7; 1, 4, 5 etc.) mai rar descendent (5, 3, 1; 5, 3, 5 etc.) urmat, după o coroană pe tr. 5 și de pauză, de recitativ pe tr. 1 (mai rar pe tr. 2); *c)* formulă foarte bogat ornamentată, cantabilă; *d)* uneori formula finală e dublă (prima ornamentată, a doua silabică).



97 F. 1521, F. 9978
98 F. 8420 T
99 F. 1177 b
100 F. 8420 I
101 F. 9690 a
102 F. 8420 I
103 F 9738 a
104 d. 410 I b
105 F. 9678 a
106 Mg 23 g'
107 Mg. 23 g
108 F. 9636 b
109 F. 11126
110 F. 9468
111 d 732 a
112 F. 9958 a
113 d. 408 I

(114) d. 4081

(115) d. 674 a

(116) Mg. 23 f

(hî hî i hî i

(117)

(118)

of, of, of

(119) d. 721

(120) d. 1335 I b

(121) F. 8999 b

(122) d. 995

Trebuie să spunem că pentru realizarea unei doine nu sînt obligatorii toate elementele caracteristice genului; unele variante conțin un număr extrem de redus. Poate să lipsească: formula introductivă, versurile parlato; formula finală ornamentată (care se înlocuiește cu un recitativ) formula inițială a primei « strofe »; de asemenea între cele 3 părți constitutive pot fi inversiuni de formule.

«CÂNTEC LUNG»; «EU SUNT ĂLA ȘI ȘTIU BINE»

Molto rubato M.M.(♪=196)

I. n Foa-ie ver-de, foa-ie ver de Foa-ie ver-de trei a-lu-ne le – le da Io sunt ă-la și știu bi-ne Io cu-nosc va-ra cîn vi-ne Pe flu-turi și pe al-bi-ne Pe flu-turi și pe al-bi-ne

II. hai Pe hă-i-tu plu-gu-lu i Pe hă-i-tul plu-gu-lu-i le – le Pe cîn-ta-tu cu-cu-lu-i Pe hă-i-tu co-dru-lu-i Pe poc-ni-tu bi-ciu-lu-i

III. Pe hă-i-tu bo-i-lo rî Pe hă-i-tu bo-i-lo-rî la (i) lă Pe uo-diz-la ca-i-lo-rî Pe cîn-ta-tu mîn-dre-lo-rî Pe cîn-ta-tu mîn-dre-lo-rî.

IV. m Pe hă-i-tu plu-gu-lui Pe hă-i-tu plu-gu-lu-i m Foa-ie ver-de trei spă-na – ce Fă-mă, Doamne, ce m-oi fa-ce e Fă-mă pu-iul cu-cu-lu-i Pe coar-ni-le plu-gu-lu-i Pe coar-ne – le plu-gu-lu-i

V. m Ca s-a-jut nei-chi la plu – gî S-a-jut nei-chi la ha-i-tî ai Că nei-ca mi-a ră-gu-și-tî Că nei-ca mi-a ră-gu-și-tî

VI. m Și iar ver-de trei măs-li – ne Și iar ver-de trei măs-li-ne le – le Pu-sei plu-gu pe co-bi-le Și ple-cai du-pă cuo-pi-le Pu-sei bo-ii la tîn-ja-lă Și bi-ciu la pi-u-la-re Finala

X1. Din cauza registrului prea înalt, sunetele sunt atacate imprecis. X2. Atacarea lui *fa* e urmată de trecerea, imperceptibilă aproape, către *mi*. *Fa* apare mai clar în celelalte strofe. + = «sughiț» — lovitură de glot *Re* și *do* sînt adeseori imprecise, dînd naștere unei oscilări între ele; întonările netemperate sînt frecvente; iar unele vocale sînt colorate în cîntece.

Disc Nr. 919. Com. Brădiceni (Tg. Jiu–Craiova). Informator: *Ioana V. Ștef. Diaconescu.* Cules: *Const. Brăiloiu* în 1937. Notat: *Em. Comișel*

Elementele improvizatorice se referă la modul de ornamentare, repetare şi alternare a formulelor melodice, lărgirea sau restrîngerea materialului sonor, ornamentare, etc.

Fgr. 8828a
Culeg. *Em. Comişel*, 1940
Tr. *L. Stănculeanu-Georgescu, P. Carp.*

Boteni, rn. Muscel, reg. Piteşti
Inf. *Miţa Croitoru*

Parlando rubato

rall.

F.8828a

Frun-zu - li-ță d-a-ru - je-tu M-o u - rit cu - cu fă - gă - tu

Și m-a-n-dră - git sme-u - re-tu Ș-mier li ța fră-si-ne-tu

Cîn - tă cu - cu-n cur - mă - tu - ră Voi-nij sa-pă-n cu-ră-tu-ră

Să lă - săm sa - pa la fa-gu Hai la cu cu să - ra-cu Și

De-ar hi cu - cu voi - ni - celi

M-aș î bă - ga ar - gat la iel

Și mi-e cu - cu pă să - rea N-ar d-un-de-mi da sim-bri - a

accell.

Și m-a - pu că iar-na grea Făr dă kioa-ră dă pa-ra

M-a-pu - că v-o vre-me lun - gă Făr de neam de ban în pun-gă

Finala

x) Sunet gutural caracteristic.

Doina tip «de dragoste» (terminologie provizorie) cîntată de ţărani (vocal sau instrumental: din fluier sau cimpoi) şi lăutari, prezintă înrudiri *numai de stil* cu tipul general, nu şi de origine. Bănuim că a luat naştere pe baza elementelor tipice de doină, mai tîrziu (poate în epoca capitalistă), iar lăutarii au contribuit în mod substanţial la dezvoltarea ei. Aşa cum am menţionat mai sus, lăutarii au ajuns să creeze chiar unele tipuri melodice, diferite regional, («de dragoste», «ca pe Vlaşca», «ca pe Teleorman», «ca pe Ilfov», «ca pe Ialomiţa») care au pătruns prea puţin sau deloc în repertoriul satului şi de care nu ne vom ocupa acum în mod special. Tipul «de dragoste» se aseamănă cu doina propriu-zisă prin: elemente de stil şi structură compoziţională cu preferinţă mai mare pentru unele din ele, mod de execuţie individual, funcţie (cînd e cîntată de ţărani şi chiar de lăutari pentru o parte din piese). Se deosebeşte prin următoarele: interpretarea mai mult de lăutari; funcţie diferită, cînd, asociată cu unele teme literare, este cîntată la anumite prilejuri sărbătoreşti (funcţie distractivă) de către lăutari; asocierea melodiei la texte erotice, mai rar îmbinate cu texte lirice generale; caracterul melodic este mai expansiv, exuberant, uneori voit exagerat. Melodia este cîntată într-un ritm mai organizat, de multe ori în forme metrice cu preferinţă vădită pentru 6/8, în tempo viu, alternînd adesea 2 mişcări contrastante (rubato şi giusto) — particularitate datorită lăutarilor.

În genere melodia se bazează pe scări cromatice, cu o mare mobilitate a treptelor (în unele cazuri se poate vorbi de o modulaţie de la o scară cromatică la alta sau de la o scară diatonică la una cromatică); ambitus mare depăşind octava; execuţie temperată a sunetelor; abuz, uneori, de sensibile (în cîntarea lăutărească); interjecţiile, invocaţiile iniţiale sînt frecvente: *taţo, Leano, lele, neică*, etc., iar melodia sfîrşeşte cu un refren caracteristic: *le, lele şi iar lele*, înlocuit adesea prin vers cîntat pe o formulă tipică bogat ornamentată. Melodia este mai cantabilă, sub influenţa probabilă a cîntecului propriu-zis, recitativele fiind uneori reduse ori inexistente, melodia este cristalizată în multe cazuri în forma strofică (tendinţă constatată şi la doina propriu-zisă); utilizarea din abundenţă a versurilor recitate (în execuţie lăutărească).

Datorită conţinutului, mijloacelor de realizare specifice prin utilizarea cu preferinţă pentru o parte din ele, modului de execuţie şi funcţiei noi (în cazul interpretării lăutăreşti) melodia are un caracter emoţional oarecum diferit de al doinei propriu-zise, care se accentuează mult în cîntarea lăutărească.

Iată cîteva din scările mai des întîlnite în acest tip:

(123) F. 10378 (124) F. 9070 I

(125) F. 9995 a (126) F. 10022 a

(127) F. 10019 b (128) F. 10022 b

(129) F. 10013 c (130) F. 10002 c

(131) F. 14399 (132) F. 10005 b

Formulele melodice au, în linii mari, unele trăsături diferite, ceea ce nu înseamnă că nu sînt utilizate şi formulele cunoscute din doina propriu-zisă.

A. Formula introductivă (de asemenea facultativă) mult mai variată se menţine, în genere, în registrul superior al scării (tr. 8, 6, 7, 10) şi este uneori bogat ornamentată (tr. 5, 4,3; 8, 7, 6 etc.) avînd un profil descendent.

Formula iniţială: *a)* descendentă (tr. 8, 7; 7, 8; 7—3; 7, 8, 7; 8,6; 7—1; 1—3 apoi 8,7;7—11—7) sau ascendentă (3—5, 7, 8,7; 2, 4, 7, 8—9; 1—6, 8,7 etc.) este mai variată decît în doina propriu-zisă; *b)* recitativ melodizat, rar recto-tono; *c)* desen melodic melismatic; *d)* alternarea dintre 2 trepte apropiate, ascendent şi descendent (tr. 8—7; 7—6; 5—4; 4—3; 8—7, 7—6, 6—5 etc.) este puţin utilizată.

(133) F. 9070 a (134) F. 9983 a

(135) disc 549 b (136) F. 11401 b

of of, of,

(137) d. 1427 II a

of, of, of

(138) F. 14413

of

(139) F. 9995 a

of, of, of, of

(140) F. 8718 a

(141) F. 10005 b

če

(142) F. 9983 a

of

(143) F. 9995 e

(144) F. 8819 b

Foa – ie, Foa – ie – – –

(145) F. 10019 a

B. Formulele mediane sînt foarte variate. Cele mai tipice se caracterizează prin desene melodice cantabile, ascendente sau descendente, cu cadenţa pe tr. 3 — ceea ce le apropie de cîntec — pe tr. 7, 8, 6, 1, mai rar pe 4 şi 5. O parte din ele sînt identice cu ale doinei propriu-zise. Se remarcă frecvenţa saltului de cvartă, cvintă, septimă, mai ales în partea a II-a a rîndurilor melodice.

(146) F. 9996 (*uneori şi iniţială*)

(147) F. 9070 a

(148) F. 10005 b

(149) F. 9070 a

(150) F. 10019 a

(151) F. 10019 b

(152) F. 10019 b

sau:

(153) F. 10019 a

(154) F. 10013 c

(155) F. 8816 a

(156) F. 777 b

(157) disc 549 b

C. Formulele finale. Majoritatea bogat melismatice, cîntate pe refren, sînt formate din: *a)* desene melodice ascendent-descendente, cu sunete mult lungite şi ornamentate (tr. 3, 4, 7 ornamentat, apoi 6—1; 3—2—1, 7—1; 3, 5, 7, apoi treptat pînă la 1); *b)* desene silabice, descendente (8 pînă la 1; 5—1; 5—6—5—1 etc.); *c)* formule cu construcţie mai complexă, sinuoasă (4,5, 7—1; 2, 4—1, 5—1; 4,3, 6, 7, 6, 7—1 etc.).

(158) F. 14413

Ai le le şi iar le le

(159) F. 10013 c

(160)

(161) d. 1427 I

(162) F. 9402

Li – no, Lea – no

(163) F. 10002 a

hei, le le Le le le le şi iar le le măi.

O mare parte din problematica doinei nu a fost atinsă în acest articol, scopul nostru fiind de a enunţa numai cîteva teze care să ajute la studierea acestui gen muzical care, prin nivelul artistic şi conţinutul bogat, face parte din clasica folclorului nostru.

Conţinutul de viaţă bogat şi atît de divers al doinei, exprimat în imagini de un înalt nivel artistic, cantabilitatea şi lirismul de o intensă expresivitate oferă multiple posibilităţi de inspiraţie şi prelucrare tuturor oamenilor de artă (poeţi, scriitori, muzicieni, pictori, etc.).

NOTE PENTRU PARTEA MUZICALĂ

La scări

Sunetele puse în paranteză pot lipsi din melodie.

accidenţii puşi deasupra portativului reprezintă treptele mobile (Ex.: 2, tr. 4, sol este mobilă).

accidenţii puşi deasupra portativului, în paranteză, reprezintă variante ale scării în alte melodii (Ex. 4: în unele melodii numai tr. 4 este mobilă în altele tr. 3 şi 4).

La exemple melodice

sunetele mici scrise în paranteză sau cu codiţele în jos reprezintă variaţii melodice

◡ ◡ = silabe de vers

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К НАУЧНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ДОЙНЫ

Автор ставит себе задачу сформулировать несколько тезисов методологического и стилистического характера, необходимых для изучения народных музыкальных жанров.

Изучение жанров в перспективе истории, с учетом социальных и художественных явлений, необходимо для понимания и толкования современного фольклора.

Зарождение жанров в различные эпохи, определяемое известными социально-экономическими условиями, их развитие и нынешнее положение, неравномерное во времени и пространстве, их значение и функция в ходе времени — все эти вопросы нашли только частичное разрешение в румынской фольклористике.

Далее автор отмечает ошибочный метод некоторых литературных деятелей или фольклористов, пытавшихся определять жанры только по одному элементу. В старой фольклористике и в классической литературе, например, принимался во внимание только литературный критерий и под *дойной* понималась любая лирическая продукция, отличавшаяся от эпической песни и от пляски.

Дальнейшие научные исследования показали недостаточность одного только элемента для определения вида и необходимость целого ряда элементов, как текст и мелодия, функция, исполнение, время и место исполнения и т.д.

Исследования Бартока — первого фольклориста, подметившего специфические черты дойны в труде „Volksmusik der Rumänen von Maramuresch", — продолжали К. Брэилойу и Кочишу. Их ценные исследования коснулись вопросов специфических стилистических особенностей дойны, ареала ее бытования, функции, популярности, народной терминологии и т.д.

Таким образом, только после научного исследования дойны как целого, было установлено, что она представляет собой отдельный музыкальный жанр, со своими стилисти-

Благодаря соединению с лирическими, иногда эротическими текстами и предпочтению, оказываемому некоторым структурным элементам, зародился новый тип « любовных » дойн, получивший особое развитие в лэутарской среде. В статье перечисляются элементы, отличающие этот тип от первого: более экспансивный эмоциональный характер, стремление к организации мелодии в строфической форме, предпочтение, отдаваемое некоторым ритмическим формулам, хроматическим звукорядам, широкому диапазону, извилистой мелодии при использовании всех ступеней звукоряда, наличию припева и т.д.

Часть « любовных » дойн с другими музыкальными особенностями, исполняемые только лэутарами с развлекательной целью, повидимому составляет отдельный жанр, имея другую функцию.

И наконец, автор отмечает важность знакомства с этим жанром композиторов, перед которыми он открывает многочисленные и разнообразные возможности вдохновения и обработки.

Разрабатываемые вопросы автор иллюстрирует музыкальными примерами.

PRELIMINARY NOTES TO THE SCIENTIFIC STUDY OF THE "DOINA"

The author exposes a number of considerations of method and style serving as a prerequisite to the study of the various genera of folkmusic.

The investigation of these types of folkmusic, viewed in their historical perspective, and integrated in the accompanying social and artistic phenomena, is indispensable to a proper understanding and interpretation of contemporary folklore.

The genesis of these types in various epochs, under the direct impact of certain social and economic conditions, their evolution and their present stage, variable in time and space, their significance and function in the course of time are problems that have been partly solved by the Roumanian folklore researchers.

The author next points out to the erroneous approach of certain men of letters and folklorists who attempted to define these genera based upon a single element. A relevant point in case is *the doina* which is known, in old folk culture studies and in classical literature, as a lyrical production differing from the epic or dance song, diference based upon a purely literary criterion.

Subsequent scientific investigation has proved that one single element is insufficient to define a genus; a series of elements have therefore been taken into consideration: text, melody, function, manner of execution, occasions for performance, etc.

The researches initiated by B. Bartók — the first folklorist to distinguish the specific features of the doina, in "Volksmusik der Rumänen von Maramuresh", — were continued by C. Brăiloiu and Cocişiu. Valuable researchwork was carried out by them with respect to the specific stylistic traits of the doina, the area of distribution, function, frequency, popular terminology, etc.

It was only after this sientific study of the doina as a unit, that the latter was recognized to be a musical genus with a specific form and style: a melopee on which improvisations can be performed in accordance with certain traditional formulae and processes.

The comparison of the doina with other musical genera has revealed the difference in origin, function, musical structure, manner of execution and general character of this type of music.

In the past, the doina, with its nation wide circulation, showed no difference in literary themes, to the song proper, as both belonged to the so-called non-occasional type. Gradually

however, with the passage of time, certain themes have come to be exclusively associated with doina-tunes.

If, according to the model of Soviet musicologists, any attempt were made to "periodify" folk music, the doina could be roughly classed as representing a musical layer superior to the preceding ones. Compared to ritual songs, designed for a definite utilitarian purpose, the doina corresponds to a new stage in the development of the human personality, entailing a different spiritual and artistic urge and a new mentality. On the one hand conservatism, dynamism and at times a solemn character, on the other almost complete freedom of improvisations, intense lyrism and variety of contents. The author further underlines the social role of the doina, its significance and function in folklore, during the past centuries.

Several examples have been given, displaying the wide variety of literary themes such as love with all its hypostases, yearning, love of nature and fatherland, the role of healer of all sorts of ailments, outlawry and the role of the outlaw in society, man's attitude towards life and to certain events, a.s.o.

To day too, the literary themes have, just as in the past, undergone changes that reflect the realities of contemporary life.

The theory advanced by certain romantic folklorists, concerning the essentially passive and nostalgic character of the doina is refuted by the author. The earnest students of folk-art, have proved the true character of the doina: a song of resistance against misery and oppression.

A thorough-going investigation of this genus has demonstrated: 1) the existence of varying stages of evolution in the doina from one region to another and even within the same region; 2) the unitary aspect of the genus, with some local differentiation in time and space, owing to the unequal conditions of life; 3) the existence of intermediate compositions: doina-ballads, doina-songs etc., alongside with the classical doinas; 4) the difference of attitude of the native population towards the process of creation, significance and frequency; 5) the adaptation of doina tunes to ritual texts at weddings, funerals, drought ceremonies; as well as, in certain regions to ballad texts, a phenomenon only scantily investigated.

The doina melodies have been divided, according to their execution, into vocal and instrumental doinas and, according to their basic musical features, into:

A. *Vocal Doinas* 1. general type *a)* lyric
b) outlaw
2. love type

B. *Instrumental Doinas* 1. shepherd repertory (instrumental origin)
2. general type (vocal origin)

C. ,,*Love*" *repertory* of the professional minstrel.

The typical features of the doina have been next exposed, based upon a complex of physical and improvised elements: scale, melodic formulae, rhythm, tempo, execution, form, vocal emission.

The doina consists — as B. Bartók pointed out — of three parts: 1. the first, containing: *a)* an optional introductory formula, that varies in text and melody from the doina and *b)* an initial formula; 2. the intermediate part, composed of specific melodic formulae; and 3. the final part with formulae bearing distinctive features.

By associating the tunes with lyrical — sometimes erotical — texts and by marking the preference for certain structural elements, a new type of "love" doina has taken shape, a type particularly favoured among professional minstrels.

The specific elements that distinguish this type of doina from the preceding one, are: a more expansive and exuberant emotional character, the tendency to divide and arrange

the melody into stanzas; the preference for certain rhythms, chromatic scales, wide ambitus, sinuous melody, the use of the entire scale, the presence of a refrain, etc.

A number of "love" doinas exclusively performed by professional minstrels at social gatherings, bear certian distinctive musical traits that set them in a category of their own as a genus with a special function.

The author concludes her survey pointing out the importance of this genus of musical composition, a genus capable of providing composers with multifarious and wide-ranging possibilities of inspiration and transformation.

Musical examples, illustrate the various points advanced in the article.